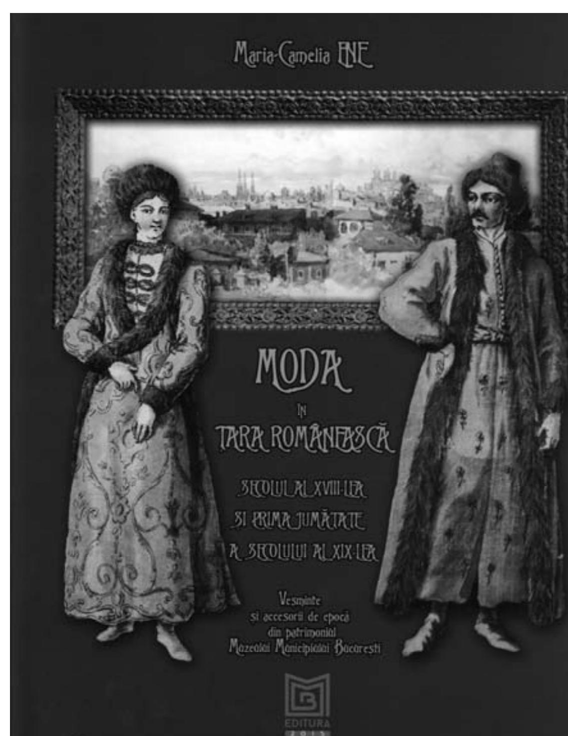
Maria-Camelia Ene, *Moda în Țara Românească, secolul al XVIII-lea și prima jumătate a secolului al XIX-lea. Veșminte și accesorii de epocă din patrimoniul Muzeului Municipiului București*, Ed. Muzeului Municipiului București, București, 2015, 299 p. + il.



În ultima vreme, Muzeul Municipiului București a decis să deschidă larg porțile, până mai ieri strașnic ferecate, ale depozitelor sale unde au fost strânse, cu drag și pricepere, de generații întregi de muzeografi, comori neasemuite de civilizație și cultură urbană. Această deschidere nu este făcută la propriu, prin accesul nelimitat al publicului în spațiile de păstrare a prețioaselor obiecte – lucru imposibil din cauza condițiilor stricte de conservare și a mijloacelor infailibile de securitate – ci prin darea la lumină a unor cataloage de colecție ce oferă informații detailate asupra bogatului patrimoniu deținut. Acest muzeu bucureștean, găzduit în impozantul Palat Suțu din Piața Universității, este cunoscut pentru ampla și variata sa colecție de veșminte ce acoperă o perioadă de câteva sute de ani, începând cu bijuterii, arme și piese auxiliare îmbrăcăminții din secolele XVI–XVII (căci materiale textile din acea perioadă ar fi fost mai greu să se păstreze) și terminând cu toalete complete din secolele XIX și XX. Un catalog al colecției de veșminte de filiație orientală, din secolele XVIII-XIX aflate în patrimoniul instituției muzeale menționate se cerea de multă vreme. În general, un asemenea instrument de lucru lipsește din literatura de specialitate a țării noastre. În afara capitolului dedicat de Alexandru Alexianu eleganței fanaro-constantinopolitane din București și Iași, din cartea sa, deja clasică, *Mode și veșminte din trecut*[1] – admirabil ilustrată cu desene în peniță de Mihail Boitor –, de paragrafele rezervate de Adina Nanu aceleiași vestimentații în volumul *Artă, stil costum*[2], de volumele Constanței Vintilă-Ghițulescu *În șalvari și cu ișlic*[3] și *De la ișlic la joben. Modă și lux la Porțile Orientului*[4] – studii bazate pe documentație de arhivă și pe surse livrești dar fără contactul direct cu piesele de muzeu – și de lucrările noastră *Moda românească 1790–1850. Între Stambul și Paris*[5]și *Modă și societate urbană în România epocii moderne*[6] în care sunt prezentate și analizate atât straiele protipendadei cât și acelea ale celorlalte clase din intervalul de timp menționat, nimeni nu s-a mai preocupat, în ansamblu, de aceste aspecte specifice epocii respective. Recent, Ioana-Gabriela Duicu a făcut o cercetare asupra paftalelor și a publicat un amplu catalog în care și-au găsit locul piese

[1] Al. Alexianu, *Mode și veșminte din trecut. Cinci secole de istorie costumară românească*, Ed. Meridiane, București, 1971, p. 157–265.
[2] Adina Nanu, *Artă, stil, costum*, Ed. Noi Media Print, București, 2007, p. 176–178.
[3] Constanța Vintilă-Ghițulescu, *În șalvari și cu ișlic*, Ed. Humanitas, București, 2012.
[4] *Idem*, *De la ișlic la joben. Modă și lux la Porțile Orientului*, Ed. Peter Pan, București, 2013.
[5] Adrian-Silvan Ionescu, *Moda românească 1790-1850. Între Stambul și Paris*, Ed. Maiko, București, 2001, p. 11–84.
[6] *Idem*, *Modă și societate urbană în România epocii moderne*, Ed. Paideia, București, 2006, p. 71–131.

din mai multe muzee ale țării[7]. La cumpăna anilor 2013–2014, Carmen Tănăsoiu a organizat o atrăgătoare expoziție intitulată *Podoabe din trecut: paftale și bijuterii din colecția Muzeul Național de Artă al României*, al cărei catalog a văzut de curând lumina tiparului[8].

O avizată muzeografă din Muzeul Municipal, dr. Maria-Camelia Ene, ce și-a dedicat mulți ani studierii fenomenului costumului autohton obținându-și chiar titlul academic prin abordarea unei asemenea teme, a publicat recent un lăudabil repertoriu al colecției de costum din epoca fanariotă. Intitulat *Moda în Țara Românească, secolul al XVIII-lea și prima jumătate a secolului al XIX-lea. Veșminte și accesorii de epocă din patrimoniul Muzeului Municipiului București*, uvrajul se prezintă ca un elegant și bine ilustrat volum scos de Editura Muzeului Municipiului București. Pe lângă imaginile elocvente de straie purtate de marea boierime locală și de negustorimea bogată ce-și permitea luxul hainelor strălucitoare, publicația se recomandă și ca o carte de artă și de istorie a mentalităților prin subiectul complex ce-l abordează: dacă autoarea s-ar fi referit strict la aspectele costumiare – ce au mai fost tratate, mai superficial sau mai în profunzime și de alți autori – lucrarea sa ar fi fost utilă mai cu seamă scenografilor, croitorilor de teatru și operă sau studenților de la secția de modă a Universității Naționale de Arte, ce și-ar fi găsit în paginile ei modele de inspirație pentru spectacolele sau temele de examen. Dar, prin amplul ei studiu introductiv autoarea face o prezentare amănunțită a condițiilor economice, sociale, politice și culturale ale Țării Românești din intervalul ales și explică, bine argumentat, cauzele ce au favorizat rafinarea gusturilor și dezvoltarea unei linii specifice a modei protipendadei valaho-fanariote. Spre a-și ilustra afirmațiile, ea apelează la memorialiștii străini ce au vizitat ținutul și la iconografia creată de aceștia, precum Jean Étienne Liotard, Louis Dupré, Luigi Mayer, Sir Robert Ker Porter, August von Henikstein, monogramistul rus R.G.A.I. sau de plasticieni occidentali ce, în prima jumătate a veacului al XIX-lea au zăbovit un interval mai lung sau mai scurt la noi, ori chiar s-au stabilit aici, Henri de Mondonville, Auguste Raffet, Charles Doussault, Michel Bouquet, Dieudonné Auguste Lancelot, Anton Chladek, etc. Camelia Ene face un judicios excurs în arhitectura, decorul mural, aranjamentul interior și obiceiurile societății urbane spre a ajunge să explice ținutele de zi cu zi sau cele de mare gală, purtate de boierii veliți și de domnitori la înscăunare, la vizitele oficiale ale emisarilor străini sau la ceremoniile religioase și la marile sărbători de peste an.

Blamată de istorici mai ales pentru împilarea adusă claselor de jos, epoca domniilor fanariote a intrat în conștiința națională, pentru o perioadă de mai bine de un secol – începând chiar de la contemporani, de la cei care erau tineri în anii de la cumpăna dintre secolul al XVIII-lea și al XIX-lea, adică aceia care au format generația pașoptistă și până la cei din timpul dictaturii proletare și a dominației materialismului științific ca metodă de studiere a istoriei, de la mijlocul secolului XX care au exacerbat sentimentul de ură și dispreț pentru tot ce provenise din Fanar – drept o epocă neagră din trecutul țării. Aceasta fără a fi luate în considerare și beneficiile cultural-artistice pe care le-au adus foștii dragomani greci ai Sublimei Porți deveniți vremelnici *bey* (principi) cu trei tuiuri în Țările Române: ridicarea de biserici sau repararea celor preexistente, edificarea de spitale, aducerea de dascăli și organizarea învățământului superior, încurajarea scrierilor cronicărești și traducerilor din limbi străine (cu precădere franceză), tipărirea de cărți de beletristică în limba română, inaugurarea spectacolelor de teatru românesc, într-un cuvânt ridicarea intelectuală a principatelor.

Prin opulența, cromatica și monumentalitatea veșmintelor, spectacolul străzii și al salonului elitelor moldo-valahe din veacul fanariot erau uimitoare și recompensante din punct de vedere estetic pentru călătorul străin, intelectual curios, fin observator și prețuitor de frumos. Gustul desăvârșit al veșmintelor, acordul cromatic fără cusur, finețea texturilor, bogăția și măiestria execuției bijuteriilor, silueta impunătoare dată de aceste straie erau în măsură să impresioneze și să entuziasmeze pe cei mai exigenți critici ai schimbătoarelor mode occidentale, oameni obișnuiți cu luxul de la curțile regale și imperiale ale Europei, ca acelea de la Versailles din timpul Vechiului Regim, apoi de la Tuileries în vremea Primului Imperiu, ale celor de la Schönbrunn, Windsor Castle, Kew sau Potsdam, unde dantelele, galoanele de fir metalic, mătăsurile grele, nasturii și cataramele din metale prețioase, perucile pudrate și pălăriile cu pene stabileau un standard greu de egalat. Bizanțul se prăbușise de aproape 300 de ani dar acești principi, creștini ortodocși, se considerau moștenitorii basileilor și, după puterile, averea și gradul de educație al fiecărei familii, continuau tradițiile fastului aulic deprins la curtea Paleologilor și Comnenilor. Așa că bogăția fără măsură și luxul exorbitant, epatant, scandalos chiar, erau în mâna lor instrumente prin care se puteau impune în fața curților domnitoare din țările învecinate și a oaspeților străini cu sânge albastru.

[7] Ioana-Gabriela Duicu, *Paftaua, podoabă definitorie a portului balcanic*, Ed. Universitaria, Craiova, 2012.

[8] Carmen Tănăsoiu, *Podoabe din trecut. Colecția de paftale a Muzeului Național de Artă al României*, București, 2015.

În repertoriul ce, prin ilustrația de bună calitate, capătă valoarea unui album, pot fi admirate în ansamblu și prin detalii bine alese, rochii confecționate din catifea sau brocart, cu mâneci foarte lungi, depășind totdeauna mâna și decorate abundet cu broderii de fir, pentru jupânese și jupânițe, anterie de cutnie, *pipiri* (haină cu sau fără mâneci, cu poale lungi și mult încrețite la spate) muiate în aur și argint ce le fac deosebit de grele, *ciupage* (bluze) din borangic cusute cu fir metalic, *fermenele* și *cepchene* (jachete scurte până în talie, cu mâneci lungi, cele din urmă cu ele crestate de sus până jos și încheiate cu bumbi de fir) al căror piept și spate era minuțios decorat cu măiestre cusături cu model fitomorf, ilice, șalvari, *bernevici* (un model de șalvar din material textil gros, purtat iarna) sau *poturi* (pantaloni purtați de arnăuți și surugii, cu turul larg dar strâși pe pulpe spre a facilita mersul călare) din mătase, postav ori catifea, fesuri cu lungi canafi, șaluri de cașmir care erau piese atât de prețioase – uneori valorând cât o moșie – încât erau lăsate moștenire de la mamă la fiică și, câteodată ajungeau să fie purtate de a patra sau a cincea generație de femei din aceeași familie. Urmau apoi încălțările fine, din marochin sau catifea, în nuanțe rafinate: iminei din piele verde căptușiți cu roșu și decorați cu broderii de fir, o pereche de *meși* (cizmulițe din piele moale, fără talpă sau toc, ce se purtau ca niște ciorapi și peste ei erau trași papucii ori cizme groase) roșii, de asemenea cu niște fine ornamente de fir, două perechi de papuci din catifea vișinie sau violetă decorați cu perluțe și broderii de fir, în sfârșit, aparent greoii *nalân* (papici formați dintr-o talpă de lemn susținută de două bucăți verticale din același material) folosiți la deplasarea pe stărzile pline de noroi sau de praf ale Capitalei și meniți a feri de murdărie și iminentă deteriorare încălțămintea din materiale fine. Și chiar dacă erau destinați contactului direct cu glodul sau colbul de pe maidan sau din bătătura conacului, aceste încălțări eficiente nu erau lipsite de ornamente făcute prin intarsii cu sidef, fildeș sau os și prevăzute cu o baretă din catifea cusută cu fir.

Bijuteriile au beneficiat de un capitol distinct în acest volum: cercei, pandantive, salbe de icusari sau mahmudele, brățări, cordoane din plăci metalice și, mai ales, foarte multe și variate paftale. Punguțele pentru bani, cu două compartimente distincte unul pentru monetele de valoare mai mare și altul pentru mărunțiș, ambele închise cu inele metalice, erau piese de mare finețe, lucrate în casă, de soțiile și fiicele beneficiarilor, care își puneau la contribuție întregul talent la croșetat spre a realiza niște compoziții complicate, florale sau geometrice, la care uneori erau adăugate mărgeluțe și ciucuri.

Studiul vestimentației din veacul fanariot ar fi sărăcit dacă armamentul nu ar fi luat în considerare și, de aceea, este salutar că în acest repertoriu au fost incluse și piesele de excepție din colecția de arme albe și de foc ale Muzeului Municipal. Alături de săbiile de investitură ale domnitorilor și hangerele bătute în nestemate ale boierilor veliți – piese de reprezentare și nu de luptă – armamentul arnăuților care formau corpul de gardă al principelui și al protipendadei erau și ele foarte frumos ornamentate. În fond, armele erau singura avere a acestor războinici profesioniști proveniți din Albania și din alte ținuturi balcanice. Chiar dacă iataganele și pistoalele erau folosite foarte rar ori chiar deloc, acestora li se acorda o atenție deosebită, erau admirabil întreținute, curățate, unse și lustruite. Ce-i drept, acele arme erau adevărate bijuterii, cu mânerele și tecile îmbrăcate în argint, uneori chiar incrustate cu sidef, coral sau pietre semiprețioase. Cartușierele erau niște cutii metalice, argintate, pe al căror capac erau reliefuri cu ornamente fitomorfe, avimorfe ori geometrice de filiație orientală. Ele erau suspendate de o curea din piele ce străbătea pieptul în diagonală. De altă curea era prinsă o sabie curbată ce atârna la șold, iar de gât, de un lănțișor, era prinsă o cutioară de argint cu reprezentarea Sfântului Gheorghe în care era păstrată, scrisă pe un petic de hârtie, o rugăciune cu valoare apotropaică pentru bărbatul ce-și risca viața purtând armele, deși în majoritatea cazurilor funcția lor era de pură reprezentare în preajma stăpânului și, în locul flintei, duceau lungul ciubuc al acestuia. Între arme se remarcă splendida sabie a lui Constantin Brâncoveanu, domnitor și sfânt, prin care el își afirma profunda credință creștină punând să fie gravată pe lamă Maica Domnului cu Pruncul și un text de invocare a protecției Dumnezeirii.

O altă piesă de excepție este o șabracă de paradă, ce acoperea integral crupa bidiviului arab și cobora mult sub burta și pe picioarele sale: era abundent brodată cu flori în relief din fir de aur și de argint care lăsau prea puțin vizibil fondul rubiniu al mătăsii, și aceasta doar în dreptul șeii care era partea invizibilă a acestei fabuloase opere de artă decorativă.

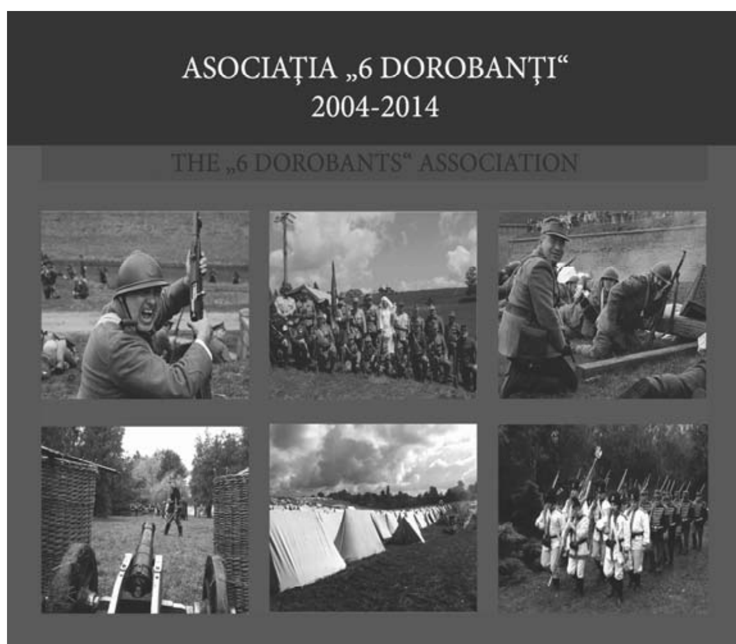
Nu au fost uitate nici înfloratele costume ale surugiilor, acei bravi și neobosiți călăreți care conduceau în viteză înspăimântătoare căruța de poștă – vehicul mic, fără arcuri și cu roțile mai degrabă octogonale decât rotunde, așa cum relatau călătorii străini, uimiți de incomoditatea dar și de maxima eficiență a acestui mijloc de transport public. Peste cămașa țărănească ei puneau o vestă, o ghebă scurtă și poturi cu jambiere de dimie albă, toate abundent cusute cu arnici. Pe vreme rece îmbrăcau o ipingea cu glugă, de obicei cărămizie sau albastră, înzorzonată cu același model de cusături sofisticate cu spirale recurente și coarnele berbecului.

Muzeul posedă o suită de asemenea costume pe care autoarea le-a analizat, cu acribie științifică. De altfel, toate obiectele beneficiază de fișe extinse care dau lămuririle despre datare, despre materialul și tehnica în care sunt executate, dimensiunile și numărul de inventar, informații interesante atât pentru amator cât și pentru specialist, fapt ce transformă repertoriul Mariei-Camelia Ene *Moda în Țara Românească, secolul al XVIII-lea și prima jumătate a secolului al XIX-lea* într-un util și valoros instrument de lucru, greu de depășit în viitorul apropiat și chiar în cel îndepărtat, ca documentație și calitate a ilustrației. Volumul se încheie cu o bibliografie selectivă, bine închegată, ce demonstrează seriozitatea studiilor întreprinse de autoare pentru această lucrare. Să sperăm că acest op va fi urmat de altele, la fel de interesante, în care să fie adunate piesele de îmbrăcăminte din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea și din secolul XX.

Să ne ridicăm ișlicul virtual și să ne înclinăm în amintirea măieștrilor croitori și a nobililor purtători de acum 250 de ani ai acestor veșminte, ce azi constituie o însemnată avuție în patrimonial Muzeului Municipal și ale cărui piese se răgăsesc, admirabil descrise și ilustrate, între coperțile acestui volum.

Adrian-Silvan Ionescu

ADRIAN-SILVAN IONESCU (coordonator), *Asociația 6 Dorobanți – zece ani de la fondare, 2004–2014*, Ed. Oscar Print, Bucureşti, 2016, 365 pag şi il.



Albumul *Asociația 6 Dorobanți – zece ani de la fondare, 2004–2014* a fost lansat la 28 februarie 2016, într-o atmosferă plină de fast, eleganță și amintirea unor mari perso–nalități ale elitei româneşti, la Jockey Club din Bucureşti, în prezența preşedintelui Asociației, dr. Adrian-Silvan Ionescu, vicepreşedintelui drd. Horia Vladimir Şerbănescu, a membrilor, toți echipați în uniforme militare din diferite perioade istorice şi a unui public numeros şi entuziast.

Albumul a apărut la Editura Oscar Print, în condiții grafice deosebite, coperta şi grafica aparținând lui Alfred Schupler, coordonatorul şi prefațatorul albumului fiind dr. Adrian-Silvan Ionescu. Potrivit cronologiei cuprinse în album, semnată de drd. Horia Vladimir Şerbănescu, Asociația „6 Dorobanți“ s-a constituit în luna mai a anului 2004, cu ocazia celei de-a IV-a ediții a Zilelor Muzeului Militar Național „Regele Ferdinand I”, ca primul grup de reconstituire istorică din România, care să comemoreze tradițiile Regimentului 6 Dorobanți „Mihai Viteazul”, una dintre cele mai prestigioase unități militare ale Armatei Române.

Membrii Asociației „6 Dorobanți” sunt oameni pasionați de istoria militară, colecționari de uniforme şi obiecte militare vechi, „soldați de duminică” cum se autointitulează, şi care au diferite slujbe, mai mult sau mai puțin legate de pasiunea lor. Ei se numesc reînscenatori sau „re-enactors” după termenul englezesc consacrat. Ce sunt de fapt „re-enactorii”?. Sunt cei care încearcă să refacă o epocă istorică şi să trăiască experiențele înaintaşilor, să reconstituie viața reală de acum câteva sute de ani, folosindu-se de informații orale obținute de la veterani ori cercetând memorialistica şi iconografia vremii. Potrivit autorului prefeței, dr. Adrian-Silvan Ionescu, există două moduri de a învia epocile trecute: prin spectacole de istorie vie (*living history*) sau prin înscenarea de bătălii (*kriegspiel*). „În primul caz, cei interesați de o anumită epocă istorică se adună, întind corturi specifice perioadei şi timp de două zile, de obicei la sfârşitul săptămânii, trăiesc ca şi când ar fi în plină campanie: gătesc la cazan şi mănâncă în comun la ore fixe, fac instrucție, îşi îngrijesc armele, îşi cârpesc uniformele sau şi le curăță, pregătindu-se pentru trecerea în revistă a trupelor, de către un

ofițer superior. Programul vieții de tabără militară este respectat fără abatere de la regulament: scularea la şase dimineaţa la sunetul goarnei; unii fac de santinelă, alții pregătesc mâncarea, consumată din gamele şi cu tacâmuri de epocă, alții aduc apă şi spală vasele. Un subofițer face instrucție de front şi de manevră cu trupa". Aşadar, reconstituirea istorică presupune ca toți participanții să se supună disciplinei militare, să asculte şi să îndeplinească ordinele superiorilor, să se adreseze unii altora menționând gradul militar. Reconstituirea istorică dă şi posibilitatea participării la astfel de evenimente nu numai pe teritoriul țării, dar şi în locuri din străinătate, membrii Asociației „6 Dorobanți" călătorind în regiuni din Franța, Belgia, Germania, Anglia, Cehia, Ungaria, Bulgaria şi nu în ultimul rând în S.U.A.

Membrii Asociației „6 Dorobanți" nu s-au consacrat reconstituirii istorice a unei singure perioade sau unei singure arme, ci au parcurs istoria națională de la Unirea Principatelor la al Doilea Război Mondial, iar istoria universală de la Napoleon Bonaparte la Războiul Civil american. Astfel, trebuie evidențiat faptul că reînscenatorii au încercat şi chiar au reuşit să închege „taboluri vivante" ce au drept model compoziții cu scene batailliste semnate Antoine Jean Gros, Henri Félix Emmanuel Philippoteaux, François Gérard pentru epoca lui Napoleon Bonaparte, Carol Popp de Szathmari, Nicolae Grigorescu pentru Războiul de Independență de la 1877, ori picturile lui Costin Petrescu pentru a ilustra Marele Război.

Parcurgând cronologia celor zece ani de activitate ai Asociației „6 Dorobanți", cititorul observă că este una de excepție, cu participări la evenimente deosebite în țară şi în străinătate. Din 2004 şi până în 2014, spicuind din cronologie, aflăm că Asociația „6 Dorobanți" a fost nelipsită de la evenimentele organizate de Muzeul Militar Național „Regele Ferdinand I", cu prilejul zilelor muzeului, evenimentele prilejuite de sărbătorirea Zilei de 24 ianuarie şi a Zilei Naționale, în Bucureşti şi în diverse oraşe ale țării, de la unul dintre cele mai frumoase festivaluri de gen din România, Festivalul de Reconstituire Istorică „În numele trandafirului" de la Râşnov, care a debutat în anul 2009. Mărturisesc că, la invitația colegului Nicolae Pepene, pe atunci director al Direcției Cultură din Primăria oraşului Râşnov, am fost prezentă în august 2010, la ediția a II-a a Festivalului de Reconstituire Istorică, unde am avut bucuria să fiu alături de membrii Asociației „6 Dorobanți" şi de alte grupuri de reconstituire istorică din Bulgaria, Belgia, Franța, Cehia şi Marea Britanie. Ceremonia trecerii în revistă a trupelor, care a avut loc în piața centrală a oraşului, în prezența primarului îmbrăcat în ținută de epocă şi a domnului dr. Adrian-Silvan Ionescu în uniformă de general român din perioada domniei regelui Carol I, a fost una emoționantă, şi cât se poate de reală, reprezentând o frumoasă întoarcere în timp. Pe tot parcursul festivalului, membrii Asociației au fost echipați în uniformele napoleoniene ale Regimentului 57 Infanterie de linie francez şi în uniforme de dorobanți şi artilerişti de la 1877 şi din epoca Marelui Război.

Un alt eveniment la care membrii Asociației „6 Dorobanți" au participat de foarte multe ori a fost „Noaptea Muzeelor". De exemplu, cu prilejul „Nopții Muzeelor" din 17 mai 2008, o parte din membrii Asociației au participat la un ceremonial militar la Muzeul Național Cotroceni, efectuând gărzi de onoare şi prezentări de arme. S-a conferit medalia „Trecerea Dunării" şi au fost avansați în grad ostaşii merituoşi, după care, la lăsarea serii a avut loc o retragere cu torțe pe aleile parcului. În anul 2009, cu prilejul împlinirii a 550 de ani de atestare documentară a oraşului Bucureşti (1459) şi a Zilei Europene a Patrimoniului, Muzeul Național Cotroceni a organizat mai multe evenimente sub genericul „Din Bucureştiul de altădată", prilej cu care, Asociația „6 Dorobanți" a participat la una dintre acțiuni „Schimbarea gărzii la Palatul Cotroceni". Membrii Asociației au purtat uniforme şi costume istorice din timpul Războiului de Independență şi din Primul Război Mondial. La 10 mai 2012, tot la Muzeul Național Cotroceni, Asociația „6 Dorobanți" a participat cu un detaşament format din 14 membri, echipați în uniforme de la 1877, la un ceremonial prilejuit de vernisarea expoziției „Carol Popp de Szathmari – pictor şi fotograf", organizată la menționatul muzeu.

În ceea ce priveşte prezența membrilor Asociației „6 Dorobanți" în străinătate, la reconstituirea unor celebre bătălii, prima participare a avut loc la Komarom, în Ungaria, la 11 septembrie 2004, dedicată Primului Război Mondial. A urmat în 2005 participarea la Festivalul Militar de la Colchester, Marea Britanie, în iulie 2007 participarea la comemorarea a 90 de ani de la bătălia de la Passchendaele, Belgia, acțiune care a avut loc la Muzeul Memorial din Zonnebeke şi apoi în decembrie 2007, participarea la reconstituirea bătăliei de la Austerlitz, Brno, Cehia, cu prilejul comemorării a 202 ani. Tot în decembrie 2007, cu ocazia împlinirii a 130 de ani de la bătălia de la Plevna, 12 membri ai Asociației, îmbrăcați în uniforme de dorobanți şi de artilerişti din timpul Războiului de Independență, au fost invitați să participe la ceremonie.

Vara anului 2008, a adus preşedintelui şi vicepreşedintelui Asociației „6 Dorobanți" invitația de a participa la reconstituirea bătăliei de la Waterloo, echipați în uniforma Regimentului 57 Infanterie de linie francez. În anul 2010, preşedintele Asociației „6 Dorobanți", domnul dr. Adrian-Silvan Ionescu, împreună cu doi membri onorifici ai organizației dr. Glee Wilson şi Dorothy Wilson au participat la un eveniment în oraşul Alliance, statul Ohio – S.U.A., unde au fost reînscenate mai multe conflicte din istoria americană: perioada colonială, Războiul Civil, cele două Războaie Mondiale, terminând cu războiul din Vietnam. Un moment important pentru preşedintele Asociației „6 Dorobanți" l-a constituit invitația din partea lui Anthony Penrose, fiul fotografei de război Lee Miller-Penrose la reşedința familiei la Farley Farm House, Chiddingly, East Sussex, Marea Britanie, unde se afla sediul „Arhivei şi Colecției Lee Miller-Roland Penrose", spre a lua parte la un spectacol de istorie vie, prin care era evocat primul an de război şi atacurile aeriene germane asupra Angliei. Tot un eveniment memorabil pentru preşedintele Asociației „6 Dorobanți" l-a constituit participarea în anul 2013 la comemorarea a 150 de ani de la faimoasa bătălie de la Gettysburg, S.U.A. (1–3 iulie 1863), echipat în uniforma Regimentului „1st Virginia Volunteers". De asemenea, în cursul lunii octombrie 2013, membri ai Asociației „6 Dorobanți" au fost prezenți la comemorarea bătăliei de la Leipzig, cunoscută şi sub numele de „Bătălia Națiunilor", prilejuită de bicentenarul acestei confruntări napoleoniene.

Partea a doua a volumului *Asociația 6 Dorobanți – zece ani de la fondare, 2004–2014* cuprinde un album de fotografii care prezintă principalele momente din activitatea Asociației, aşa cum au fost ele cuprinse în cronologie.

Parcurgând albumul de fotografii, cititorul îşi dă seama că, calitatea artistică a acestui volum este una indiscutabilă, imaginile cuprinse în paginile sale, atât cele alb negru cât şi cele color, dovedind un gust artistic deosebit din partea realizatorilor. Privind imaginile, se poate cu uşurință remarca frumusețea peisajelor, verdele pădurilor, apusuri şi răsărituri de soare, coloritul şi diversitatea uniformelor militare, detalii legate de accesorii: chipiuri, centuri, distincții şi medalii, corturi şi tabere, trecerea în revistă a trupelor, scene veridice de luptă cu arme, vehicule de luptă, cai, explozibil, efortul combatanților, oboseala de pe fețele protagoniştilor după un marş sau o bătălie, momentele de relaxare sau de odihnă. Unele dintre imagini sunt foarte emoționante, cum sunt cele în care membrii Asociației „6 Dorobanți" apar alături de M.S. Regele Mihai I şi de ceilalți membri ai familiei regale sau prezența şi privirea inocentă a unor mici re-enectori, îmbrăcați în uniforme pe măsura lor, disciplinați şi luându-şi rolurile în serios.

Alte imagini reprezintă instantanee amuzante care îi suprind pe participanți în ipostaze diverse: dormind sub soarele arzător, ciocnind halbe de bere, fumând pipă cu fața plină de cremă de protecție solară sau ofițeri plimbându-se prin Mall, la brațul unor doamne din alt veac, în fundal apărând firma luminoasă a unei mărci celebre de cafea. Imaginile artistice cuprinse în volum demonstrează prezența de spirit a autorilor fotografiilor, pasiunea şi bucuria de a se afla în acele locuri, spontaneitatea şi în acelaşi timp duioşia cu care, obiectivul aparatului de fotografiat i-a imortalizat pe protagoniştii scenelor respective.

A treia parte a volumului, foarte consistentă ca şi primele două, cuprinde pagini din jurnalul de campanie al Asociației „6 Dorobanți", ținut de către domnul dr. Adrian-Silvan Ionescu, în calitatea sa de preşedinte al Asociației şi de pasionat re-enactor. Este un jurnal plin de relatări şi impresii din cadrul tuturor evenimentelor la care membrii Asociației au participat, atât în țară cât şi în străinătate. Amintirile şi descrierile sunt savuroase şi consemnate cu acribie de către autor, aşa cum de altfel ne-a obişnuit domnul dr. Adrian-Silvan Ionescu, în lucrările şi articolele sale deosebit de documentate şi inedite. Cu foarte mare emoție este descrisă prima participare a câtorva dintre membrii Asociației la prima campanie în afara țării, la Komarom în Ungaria, între 10–11 septembrie 2004, manifestare dedicată primei conflagrații mondiale: sosirea în Ungaria, condițiile de cazare nu prea prielnice, pregătirea pentru marş şi trecerea Dunării peste un pod, pentru a ajunge în Slovacia în oraşul frate Komarno, pentru a depune o coroană de flori şi de a da onorul în fața monumentului generalului paşoptist György Klapka, descrierea bătăliei propriu-zise de pe culmea dealului. Jocul de-a războiul s-a încheiat în condiții nu prea bune, iarba uscată de pe deal şi decorul reprezentat de baloturi de fân luând foc şi fiind necesară intervenția pompierilor.

Foarte frumoasă şi aventuroasă este descrierea bătăliei de la Austerlitz, unde s-au confruntat trupele franceze ale lui Napoleon I cu cele ruso-austriece şi de la care, în cursul anului 2005 s-au împlinit 200 ani. Epocalul eveniment s-a desfăşurat între 2–4 decembrie 2005, la Slavkov u Brna, Cehia, cum se numeşte azi istorica localitate. A fost o acțiune de anvergură, pentru care au fost strânse fonduri şi alocate bugete, în vederea acoperiri de investiții de peste 860 000 de euro. Pentru această reînscenare a luptei s-au înscris circa

4000 de re-enactors, din mai multe ţări. Reprezentanţii Asociaţiei „6 Dorobanţi”, în lipsa uniformelor regimentelor grănicereşti nr. 16 şi 17 din Bistriţa şi Orlat, care luptaseră în armata austriacă, au purtat straie de boier velit valah din timpul domniilor fanariote, ce corespundeau epocii. Descrierea reînscenării bătăliei de la Austerlitz este una amănunţită, de la descrierea uniformelor purtate de combatanţi, descrierea luptei, până la menţionarea cantităţilor de muniţie, pulbere şi explozibil folosite pentru efectele pirotehnice şi a numărului de cai puşi la dispoziţie, circa 100. Din peisaj nu au lipsit: Napoleon I, Francisc I şi ţarul Alexandru I, care au trecut în revistă armatele. Potrivit jurnalului, împăratul Napoleon a fost interpretat de un american, Mark Schneider, a cărui mamă era de origine franceză şi care îl mai întrupase pe împărat pentru televiziune şi întrunirile diverselor societăţi istorice.

O altă bătălie celebră reconstituită în vara anului 2008, şi la care au participat reprezentanţi ai Asociaţiei „6 Dorobanţi” a fost cea de la Waterloo. Aceştia au fost impresionaţi de peisaj, de locul de campare, Castelul Hougoumont, şi de apariţia în galop a mareşalului Ney, „eroul de la Waterloo” alături de împăratul Napoleon. Emoţiile au fost puternice, desfăşurarea luptei apreciată de publicul prezent, mai ales că deznodământul a fost cu totul altul decât faptul istoric, marele învingător fiind Napoleon.

Războiul Civil american a constituit subiectul multor reconstituiri istorice, atât în Europa cât şi în S.U.A. Membrii Asociaţiei „6 Dorobanţi”, în speţă domnul dr. Adrian-Silvan Ionescu a participat la majoritatea dintre ele, relatând cu lux de amănunte în jurnal întâmplări pline de inedit, dând senzaţia că această întoarcere în timp ar putea fi una ireversibilă. Totul este atât de veridic, încât pare că protagonistul chiar a trăit în epoca lui Abraham Lincoln, interpretat de asemenea, de unul dintre re-enactori. O bătălie din timpul Războiului Civil reconstituită în S.U.A. a fost cea de la Gettysburg, comemorând împlinirrea a 150 de ani de la marea victorie a trupelor nordiste asupra celor sudiste. Din nou, autorul se opreşte asupra atmosferei de campanie, descrie uniformele protagoniştilor, locul de campare, bătălia propriu-zisă, întâlnirea cu generalul Robert E. Lee, revenirea în tabără. A fost o experienţă extraordinară, o lecţie de istorie vie, care i-a omagiat pe eroii căzuţi în luptă, perpetuându-le memoria.

Jurnalul continuă cu descrierea reînscenărilor unor bătălii importante din Europa: bătălia din Pasul Şipka, dintre trupele ruso-bulgare şi cele otomane din 1877, lupta de la Plevna, cu prilejul împlinirii a 130 de ani de la Războiul de Independenţă în 2007, şi de unde evident că nu a lipsit Osman Paşa, mai multe campanii ale Marelui Război în: Anglia, Belgia, Cehia şi nu în ultimul rând, consemnarea câtorva ediţii ale Festivalului de Reconstituire Istorică de la Râşnov.

Albumul *Asociaţia 6 Dorobanţi – zece ani de la fondare, 2004–2014* este o lucrare de referinţă, de 365 de pagini, care prezintă povestea unui vis împlinit. Visul unor pasionaţi de viaţa militară, fie ea şi „de duminică” şi de istorie. Dar nu orice fel de istorie, ci „istoria vie”, istoria trăită prin propria experienţă.

Re-enactorii se joacă „de-a războiul”, dar este o joacă serioasă, menită să aducă în zilele noastre imagini din trecut, scene de viaţă, de luptă, de bucuria victoriei sau tristeţea înfrângerii, aşa cum au trăit-o adevăraţii protagonişti. Atenţia acordată purtării uniformelor, respectarea regulamentelor militare şi a ierarhiei, pregătirea pentru luptă, marşurile nu totdeauna foarte lejere, condiţiile uneori neprielnice din taberele şi cartierele generale, fac din aceşti re-enactori adevăraţi „ostaşi“, pasionaţi de trecut şi de păstrarea vie, în memoria colectivă, a unor momente memorabile din istoria naţională şi universală.

Veridicitatea acestor reînscenări nu poate fi pusă la îndoială, reînscenatorii jucându-şi cu seriozitate rolurile, intrând în pielea personajelor pe care le interpretează, uitând pentru un timp de secolul sau anul în care se află. De aceea, tot ce ar putea aminti de prezent: ceasuri, telefoane mobile, haine de oraş sunt strict interzise pe perioada desfăşurării manifestării de re-enectment.

Pasiunea pentru ceea ce fac este cea care primează, în ciuda greutăţilor de tot felul: cheltuieli materiale, oboseală, eventuale accidente provocate de folosirea explozibililor sau de vremea prea călduroasă sau prea geroasă, dar şi satisfacţiile sunt deosebite. Şi la acest capitol se înscriu relaxarea ca într-o vacanţă sau concediu, petrecerea timpului în aer liber, noi prieteni, cunoaşterea unor locuri de poveste. A fi re-enactor este un hobby inedit, poate de neînţeles pentru unii, dar odată ce îi vezi în acţiune te farmecă iremediabil şi ireversibil.

Lucrarea este parţial bilingvă (română şi engleză), fiind traduse doar părţile încărcate de informaţii, aşa cum sunt prefaţa şi cronologia, şi lăsând jurnalul final doar în limba naţională pentru culoarea locală a limbajului arhaic folosit adesea de autor. Trebuie să atragem atenţia asupra unor erori de terminologie militară specifică pe care le-am sesizat în cadrul traducerii cronologiei: în engleză, generalul de brigadă se numeşte *brigadier general* şi nu

„brigade general”, cum apare în text; la fel, artileriştii sunt fie *gunners* fie *artillerymen* nu „artillerists”, vânătorii de munte sunt desemnați prin termenul de *rifles* şi nu de „rangers”, mantaua militară nu se numeşte „mantle” ci *greatcoat*; termenul de *field dress* ar fi mai potrivit decât acela de „campaign uniform”. Iar exemplele ar putea continua, însă nu vrem să obosim cititorul cu detalii prea specioase.

Recomandăm tuturor pasionați sau nu de această mişcare de reconstituire istorică parcurgerea albumului *Asociația 6 Dorobanți – zece ani de la fondare, 2004–2014*, care le va da impresia că se află într-o adevărată „capsulă a timpului”, călătorind în jurul lumii, de-a lungul secolelor, o poveste trăită de membrii Asociației „6 Dorobanți” şi împărtăşită semenilor lor, prin slovă şi imagine (fotografică) cu înalte calități artistice.

Ştefania Dinu

LIANA IVAN GHILIA, LAURENȚIU SOLOMON, *C. Medrea. Sculpturi în colecția Muzeului Municipiului Bucureşti*, Ed. Muzeului Municipiului Bucureşti, Bucureşti, 2015, 207 p. + il.

Albumul dedicat operei sculptorului Cornel Medrea se înscrie într-un lăudabil proiect de promovare a patrimoniului Muzeului Municicpiului Bucureşti inițiat în anul 2014 de către istoricul Adrian Majuru. Cele trei foarte mici secțiuni de text al acestui album trec în revistă – mult mai succint decât şi-ar dori cititorul – creația lui Medrea, biografia sa şi istoricul muzeului Medrea. În cea mai extinsă dintre secțiuni referitoare la sculptura lui Cornel Medrea, autoarea discută conexiunile stilistice şi sensurile operei raportându-se la o bibliografie în mare parte depăşită chiar dacă sursele sunt Vianu, Oprescu sau Rewald. Textul pare complet destructurat şi improvizat datorită modului accelerat în care autoarea trece de la detalii legate de context la cele biografice sau la elementele de stilistică şi la impresii legate de atmosfera muzeului Medrea. La rândul său, capitolul cronologic dominat de activitatea expozițională este extrem de sărac. Singurele detalii interesante sunt legate de istoricul Muzeului Medrea şi de viața edificiului ce adăposteşte colecția.

Corina Teacă

Christiane Klapisch-Zuber, *Le voleur du paradis. Le Bon larron dans l'art et la societé (XIV^e–XVI^e siècles)*, Paris, Alma, 2015, 384 p., 54 ill.

Volumul de față, semnat de Christiane Klapisch-Zuber, cercetătoare în cadrul Centre de Recherches Historiques (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris), prezintă modul în care imaginea unui personaj-cheie din episodul Răstignirii – tâlharul cel bun – a fost construită și receptată de-a lungul timpului. Autoarea analizează cu preponderență creațiile artistice din spațiul italian și cel german în secolele 14–16, dar își extinde cu generozitate observațiile și către spațiul creștin oriental, urmărind în patru capitole nu atât aprofundarea unor opere marcate de imaginea bunului tâlhar, cât a situațiilor sociale legate de acestea, în spiritul acelui „period eye” lansat la începutul anilor '70 în istoriografia occidentală de către Michael Baxandall (*Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, 1972).

Înainte de toate este de remarcat originalitatea titlului, un apelativ metaforic perpetuat de teologii primelor secole creștine, care pune accentul pe transformarea neașteptată și bruscă a statutului acestui personaj, ajuns dintr-un tâlhar ordinar „un moștenitor precoce” al Raiului. Salvat de la uitare de către Evanghelistul Luca (23:40-43), tâlharul cel bun a fost propulsat în conștiința medievală sub numele de Dismas de o serie de scrieri apocrife, precum „Actele lui Pilat” (text cunoscut și sub numele de „Evanghelia lui Nicodim”), „Legenda Aureea” și „Mărturia lui Iosif din Arimateea”. Despre istoria sa, precum și a celuilalt tâlhar cunoscut drept Gestas, dar și despre fundamentele care au stat la baza vieții lor iconografice este vorba în primul capitol intitulat „Din Orient în Occident”. Tot aici se face un excurs despre iconografia creștină orientală. Observăm cum, în reprezentările timpurii ale Răstignirii, nu a fost clarificată încă identitatea onomastică a celor doi tâlhari, precum nici poziționarea lor conform polarității dreapta-bine/stânga-rău în raport cu Hristos. Odată integrat scenariului eshatologic, în reprezentările Judecății de Apoi, rolul tâlharului cel bun este considerat de către autoare unul marcat de incertitudine. Modelul cel mai adesea

reprodus pare să fi fie cel în care Dismas apare în Grădina Raiului, alături de Fecioara Maria, Avraam şi un mic grup de patriarhi însă, în multe situaţii, el poate fi reperat şi de cealaltă parte a porţii Raiului, semnalând o aşteptare. Spre deosebire de arta bizantină, repertoriul occidental a valorificat prezenţa lui Dismas mai degrabă în reprezentarea dramei de pe muntele Golgotha, venind în întâmpinarea ordinelor de călugări cerşetori (franciscani, dominicani, augustini) care încurajau o spiritualitate fondată pe participarea activă a credincioşilor la patimi.

În cel de-al doilea capitol, intitulat „Marele spectacol al tâlharilor", este prezentat modul în care experienţa socială se raporta la cea vizuală la sfârşitul secolului al 14-lea. Analiza porneşte de la ultima dorinţă a unui condamnat florentin de a concesiona un pictor să-l ilustreze pe tâlharul cel bun în biserica Orsanmichele din Florenţa, imagine vizibilă şi în prezent pe reversul unui stâlp central al bisericii în cauză. Urmează o expunere a evoluţiei generale a justiţiei şi pedepsei capitale în societăţile comunale italiene în amurgul Evului Mediu, în care se poate întrevedea cruzimea supliciilor la care erau supuşi condamnaţii, precum şi spectacolul pe care ajunseseră să îl constituie execuţiile publice. Acest proces, având în centru umilirea şi excluderea, a cunoscut în acelaşi timp o combatere din partea recent înfiinţatelor companii de reconfortatori (*compagnie di confortatori*) care urmăreau „răscumpărarea" spirituală a condamnaţilor şi reintegrarea lor simbolică în comunitatea Bisericii. În acest scop erau regizate diferite ritualuri de purificare în spaţii unde imaginea justiţiei divine, evocată în scena Judecăţii de Apoi sau a Crucificării, avea o contribuţie decisivă. Tâlharul cel bun ajunge să fie „instrumentalizat", să reprezinte o garanţie pentru obţinerea unui loc în paradis „tout de suite". Devine patron al bunei morţi, o figură exemplară în tratatele de *ars bene moriendi* din Quattrocento şi obţine într-un final aureola de *beato*. Această ascensiune îi garantează şi o urmă materială în topografia muntelui Golgotha, unde valuri de pelerini veneau să îşi confrunte bagajul de imagini preconceput în Occident.

Capitolul următor, intitulat „Pictorii şi Dismas", prezintă modul în care Crucificările şi Calvariile era gândite să răspundă vizual unei pedagogii judiciare ce urmărea aducerea nelegiuiţilor pe drumul cel drept şi edificarea fidelilor. Astfel, dacă accentuarea suferinţei corporale, limbajul gestual, vestimentaţia sau lipsa ei îl apropiau pe tâlharul cel bun de Hristos, aceleaşi elemente îl distanţau pe Gestas, aflat mereu în antiteză. Tot în cadrul acestor naraţiuni vizuale complexe se pune şi problema reprezentării destinului sufletului imediat după moarte. Porumbelului hristic îi răspund începând cu secolul al 12-lea sufletele-prunci extrase din trupurile celor doi tâlhari de către îngeri, fiecare având un traseu prestabilit. Fiinţele supranaturale vor dispărea însă în decursul timpului odată cu afirmarea integrităţii umane şi creştine a figurii lui Dismas. În marile Calvarii narative, artiştii se vor concentra asupra perspectivei şi vor căuta modalităţi de a-i îndemna pe spectatori să reflecteze asupra afinităţilor şi opoziţiilor între personajele implicate.

Pe lângă martir, vocaţia tâlharului cel bun a fost şi de companion în lumea de dincolo. Dacă prezenţa sa la poarta Raiului devenise caducă în spaţiul occidental spre sfârşitul Evului Mediu, ea a căpătat o cu totul nouă semnificaţie în episodul iconografic al „Coborârii la iad", aşa cum putem constata în capitolul final, intitulat „Sfântul Dismas". Observând această particularitate iconografică în special în operele pictorilor din Rimini, autoarea avansează ipoteza că la baza ei s-ar putea afla proximitatea temporală între cele două episoade – „Răstignirea" şi „Coborârea la iad" – valorificată şi în manuscrisele ilustrate din epocă. Jacopo Bellini a fost printre primii pictori care i-a acordat un loc excepţional lui Dismas în scena sejurului infernal. I-au urmat în spaţiul italian, printre alţii, Giovanni Bellini, Andrea Mantegna şi în nordul Europei, Albrecht Dürer. În tot acest timp, tâlharul cel bun capătă trăsături hristice şi devine un „perfect imitator" al Acestuia, urmărindu-L îndeaproape. După 1500, figura lui Dismas printre Cei Aleşi în scena Judecăţii de Apoi din Capela Sixtină anunţă speranţa unei noi vieţi picturale şi a unei noi semnificaţii axată pe promisiunea mântuirii, care va cunoaşte apogeul în zorii Reformei.

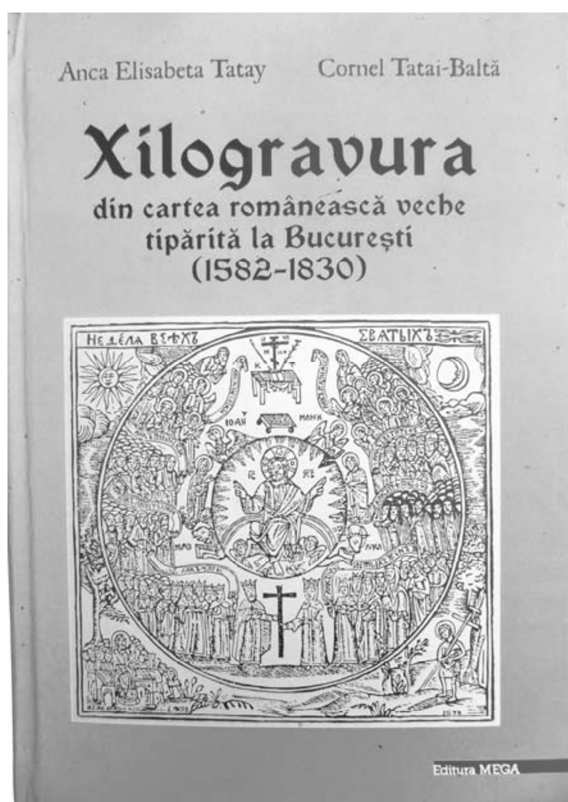
Christiane Klapisch-Zuber ne arată cum, în decursul a două secole, imaginea tâlharului cel bun a trecut de la încarnarea umilinţei la evocarea triumfului, sensibilizând publicul în faţa suferinţei şi morţii şi garantând obţinerea unui loc în Rai. La nivel societal, ea a servit justiţiei urbane şi spectacolelor înfiorătoare ale execuţiilor publice prin care aceasta se manifestau. Analizei seriale pe care autoarea o întreprinde numeroaselor reprezentări ale episoadelor Patimilor, precum şi celor reprezentând aventurile *post-mortem* ale duo-ului Hristos-tâlharul cel bun din spaţiul european, li se alătură cele de natură literară, contabilizând *ricordi*, tratate de pictură sau teologie, şi arheologică, însumând urmele materiale ale tragediei de pe muntele Calvarului. Toate observaţiile sunt însoţite de trimiteri bibliografice care se constituie în finalul volumului

într-o bibliografie impresionantă cuprinzând alături de referințe generale și titlurile celor mai recente cercetări în diferitele teme vizuale intersectate .

Adresată mai degrabă publicului specializat prin construcția sa, „Le voleur de paradis” se dovedește a fi mai mult decât o monografie iconografică a bunului tâlhar. Interesul pentru „ochiul epocii”, precum și analiza societății secolelor 14–16 sunt la baza unui studiu interdisciplinar, ale cărui rezultate ar trebui să atragă deopotrivă lectura specialiștilor în studiul imaginii, cât și a celor fascinați de istoria societății europene premoderne.

Iuliana Damian

ANCA-ELISABETA TATAY, CORNEL TATAI-BALTĂ, *Xilogravura din cartea românească veche tipărită la Bucureşti (1582–1830)*, Editura Mega, Cluj-Napoca, 2015, 518 p.



Cartea *Xilogravura din cartea românească veche tipărită la Bucureşti (1582–1830)* cuprinde un studiu exhaustiv în ceea ce priveşte gravorii şi xilogravurile din cărţile apărute la Bucureşti în perioada menţionată, domeniu care face obiectul cercetării prestigiosului istoric de artă, prof. univ. dr. Cornel Tatai-Baltă, cunoscut pentru rigurozitatea studiilor sale, în mare parte având ca temă tocmai gravura veche din România. Teza sa de doctorat se intitulează *Locul şi rolul Blajului în dezvoltarea xilogravurii româneşti în secolul al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea.* În bibliografia acestei cărţi se regăsesc numeroase lucrări asupra gravurii vechi, datorate cercetătorului Cornel Tatai. Anca-Elisabeta Tatay, fiica sa, a absolvit, ca şi tatăl său, Facultatea de Istorie la Universitatea „Babeş-Bolyai” din Cluj-Napoca şi a obţinut titlul de doctor la Institutul de Istorie „George Bariţiu” din Cluj-Napoca, în 2011. Este deja un respectat cercetător (în prezent – bibliotecar la Biblioteca Academiei din Cluj-Napoca), fiind distinsă cu premiul „George Bariţiu” al Academiei Române. Anca-Elisabeta Tatay a publicat deja un număr mare de studii şi articole în prestigioase reviste din ţară şi străinătate.

Chiar de la început, în *Argument privind importanţa cercetării xilogravurii de la Bucureşti (1582–1830)* şi necesitatea tipăririi unei cărţi despre ea, autorii precizează că în ultimii circa o sută de ani au apărut în Europa şi Statele Unite din ce în ce mai multe cărţi şi studii consacrate istoriei tiparului şi ilustraţiei de carte, fiind abordate multiple aspecte manifestate de-a lungul timpului în diferite spaţii geografice. Sunt menţionate numeroase titluri de cărţi, precizând ţările unde au apărut şi autorii studiilor respective. În România, încă din anul 1929, Alexandru Busuioceanu, istoric şi critic de artă marcant, atrăgea atenţia asupra valorii istorice, culturale şi artistice a ilustraţiei din cartea românească veche, care în concepţia sa, ar trebui studiată de la carte la carte şi de la tiparniţă la tiparniţă. Ulterior, de-a lungul timpului au fost efectuate investigaţii mai mult sau mai puţin complete asupra unor centre tipografice (dintre care putem menţiona: Blaj, 1995 – studiu al lui Cornel Tatai-Baltă în teza de doctorat, Sibiu (Anca-Elisabeta Tatay, 2007), Buda (Anca-Elisabeta Tatay, 2010 şi 2011), Râmnic (Aurelia Florescu, 1998), Mănăstirea Neamţ (Gheorghe Racoveanu, 1940).

Autorii menţionează că la Bucureşti se formase un focar cultural important, în perioada 1573–1830 funcţionând aici mai multe imprimerii: Tipografia de la Mănăstirea Plumbuita, Tipografia Mitropoliei, Tipografia Domnească, Tipografia Nouă a Mitropoliei, Tipografia de la Mănăstirea Tuturor Sfinţilor, Tipografia de la Mănăstirea Sfântul Sava, Tipografia de la Izvorul Tămăduirii, Tipografia laică de la Cişmeaua lui Mavrogheni s.a.m.d. Într-adevăr, un număr impresionant de imprimerii.

Pe baza bibliografiei de specialitate, autorii au inventariat 350 de titluri apărute, dintre care 290 de cărți, scrise în limba română, greacă, slavonă, rusă, arabă, bulgară, turcă ş. a., lucrări cu caracter bisericesc, didactic, literar, ştiinţific etc. Se precizează că acest număr situează Bucureştiul, din punct de vedere cantitativ, pe locul întâi – între toate centrele tipografice (Târgovişte, Govora, Buzău, Râmnic, Alba Iulia, Blaj, Sibiu, Braşov, Iaşi, Mănăstirea Neamț, Buda, Viena etc.) care au editat cărți româneşti în perioada 1508–1830 (pe locul doi se situează Iaşul, iar pe locul trei Buda – Ungaria). Cu toate acestea, nu s-a scris până la acest volum o monografie despre centrul tipografic Bucureşti, şi cu atât mai puțin despre grafica cărților tipărite acolo. O astfel de lucrare era necesară, pentru că o bună parte dintre aceste tipărituri sunt împodobite cu reuşite cadre de foaie de titlu, ilustrații, steme, frontispicii, viniete, litere tipografice ornamentate, gravate cu precădere pe lemn, ocazional realizate şi în metal sau piatră.

Autorii cărții precizează că „deşi unele dintre aceste elemente grafice au fost reproduse în diferite studii sau cărți, ele nu au fost însă niciodată adunate toate la un loc, aşa cum se cuvine, şi, cu atât mai puțin, nu au fost supuse unei analize detaliate, care să pună accent pe problemele de iconografie, de stil, de influențe (româneşti sau europene) şi de înrâuririle pe care ele le-au exercitat la rândul lor asupra altor creații similare". De asemenea, se face referire la istoriografia acestei probleme, trecându-se în revistă materialele apărute şi autorii lor. Cei doi istorici de artă au sintetizat tot ce a apărut până acum, informațiile fiind menționate în *Introducerea* cărții. Se precizează de asemenea că „se impun cercetări sistematice, aprofundate şi detaliate pentru a fi relevate influențele orientale şi occidentale asimilate în mod creator de autorii graficii religioase ori laice care au lucrat pentru tipografiile din Bucureşti".

Cărțile apărute în cel mai prolific centru al tiparului românesc vechi, care a fost Bucureştiul, au circulat intens în întreg spațiul locuit de români, şi chiar şi dincolo de acesta, aşa cum au evidențiat numeroşi cercetători, influențând în diferite grade evoluția tiparului, a graficii şi a culturii româneşti.

Într-un amplu capitol sunt prezentați xilogravorii (în 21 de subcapitole), urmând apoi cel intitulat *În loc de concluzii,* acordându-i-se un spațiu amplu. Lista cărților de la Bucureşti şi a gravurilor acestora (1582–1830), ni se impune prin numărul mare de cărți vechi menționate, prin diversitatea tematicii lor. Ne sunt prezentate rezultatele unei cercetări de durată, riguroasă, remarcabilă şi prin vastitatea bibliografiei parcurse (atât cea generală cât şi cea cu privire la xilogravura românească (sec. XVI–XIX), unde în special Cornel Tatai-Baltă este prezent cu un număr foarte mare de titluri, rodul activității sale ştiinţifice îndelungate şi profunde. Cititorul va rămâne, fără îndoială, impresionat de dăruirea lui în cercetarea acestei teme importante pentru cunoaşterea valorilor culturale ale României).

Se precizează în carte că „cercetarea marilor biblioteci din țară (Cluj, Bucureşti, Sibiu, Alba Iulia) şi din străinătate (Budapesta, Viena, Veneția, Paris) ne-au permis finalizarea acestei cărți, în care oferim specialiştilor şi publicului însetat de cultură, artă şi spiritualitate o privire globală, atotcuprinzătoare asupra xilogravurii din cărțile tipărite la Bucureşti, între anii 1582–1830". Este prezent şi un bogat material ilustrativ, 708 imagini – 241 foi de titlu (simple, de compoziție tipografică sau cu chenar gravat), 28 de steme, 217 ilustrații, 120 frontipicii, 49 viniete şi 53 de litere ornate – la care se adaugă un număr apreciabil de lucrări româneşti şi străine, în vederea stabilirii surselor de inspirație şi a repercusiunilor pe care le-au avut la rândul lor xilogravurile bucureştene. Alte imagini confirmă faptul că la Bucureşti existau preocupări similare cu cele din diferite centre europene. Sunt observate similitudini, un exemplu fiind *cei şapte „copaci"* (fig. 423–427, 429–430), reprezentând cele şapte păcate de moarte, întâlnite în *Catavasierul* din 1793. Consultând bibliografia sârbă, autorii au constatat că la Viena, în anul 1742, a apărut cartea *Învățătură sfântă către noul numitul Ierei*, care au acelaşi tip de reprezentări.

Pe parcursul cărții, aşa cum precizează şi autorii, au fost exprimate, nu doar o dată, aprecieri personale vizavi de activitatea gravorilor, s-au operat anumite rectificări şi s-a identificat un număr de 22 de xilogravori, anii sau perioadele în care lucrările au fost semnate. Se precizează că „dacă în secolul al XVI-lea este vizibilă în arta tiparului şi a xilogravurii influența italiană", în secolul al XVII-lea, „când tiparul şi ilustrația figurativă iau un avânt remarcabil, este vădită înrâurirea germană, infiltrată îndeosebi prin intermediul cărților şi meşterilor ucraineni care au lucrat aici".

„Epoca lui Constantin Brâncoveanu, atât de bogată în realizări artistice, marchează apogeul xilogravurii româneşti – centre importante fiind Buzăul şi Bucureştiul – care, deşi executată cu mijloace mai plastice, păstrează totuşi un inegalabil farmec decorativ (Ivan Bakov, Antim Ivireanul, Ursul Zugrav), iar generațiile de gravori care urmează au folosit-o drept model". În secolul al XVIII-lea, „xilogravura bucureşteană, şi nu doar aceasta, intră în reflux, în sensul că se refolosesc plăcile de lemn gravate anterior,

chiar din alte tipografii (Râmnic, Târgovişte, Buzău, Snagov, Mănăstirea Neamț) sau se copiază ori se interpretează vechile modele. Adeseori, în imprimarea cărților şi în modul de utilizare a plăcilor, se observă o oarecare neglijență, probabil datorită crizei de timp”. Dintre cărțile tipărite la Bucureşti, majoritatea având tematică religioasă, sunt evidențiate, petru grafica lor, unele dintre ele: *Cheia înțelesului* (1678), *Evanghelia* (1682), *Apostolul* (1683), *Evanghelia greco-română* (1693), *Advarium* (sfârşitul secolului al XVII-lea), *Ceaslovul grecesc şi arăbesc* (1702), *Penticostarul* (1743), *Ceaslovul* (1785), *Triodul* (1798), *Penticostarul* (1800), *Apostolul* (1820), *Penticostarul* (1820), *Psaltirea* (1820), *Acatistul* (1823), *Ceaslovul* (1825), Ioan Gură de Aur, *Cuvinte puține oarecare* (1827), *Psaltirea* (1827), *Acatistul Născătoarei* (1828), *Cazaniile,*(1828), *Ceaslovul mare* (1830), *Psaltirea* (1830) ş.a.

În prezentarea xilogravurilor se începe cu Ieromonahul Lavrentie, ajutat de ucenicul său Iovan, care au lucrat la mănăstirea Plumbuita între anii 1573–1582, activitatea lor fiind studiată în ultimele decenii ale secolului al XX-lea de către istoricul Ludovic Demény. Se fac comparații cu sursa de inspirație pentru *Tetraevanghelul* slavon din 1582, adică cu *Mineiul de praznice* de la Veneția din 1538, bogat ilustrat cu peste 30 de xilogravuri, dar şi cu *Sbornicul slavon* al diaconului Coresi (care copiase şi el cinci ilustrații, executând clişee noi în lemn), tipărit la Sebeş în 1580. Autorii precizează că „recurgerea ieromonahului Lavrentie şi a lui Coresi la xilogravuri venețiene mărturiseşte că arta şi cultura românească au fost mereu racordate la valorile europene”. Ei menționează şi faptul că „după încetarea activității tipografice la Mănăstirea Plumbuita, la Bucureşti prima carte va apărea abia după aproape o sută de ani. Este vorba despre *Cheia înțelesului* din 1678, tradusă după lucrarea teologului ucrainean Ioannykij Haleatovskyi, apărută la a treia ediție la Lvov, în 1665. *Cadrul foii de titlu,* în stil baroc, al acestei cărți, semnat şi datat: Ivan B(a) k(ov) 1678, reprezintă o cheie profilată pe o poartă impozantă cu sens simbolic, aluzie la cheia Raiului, deasupra fiind văzut un semănător, iar în colțuri alte semne cu valoare simbolică. Autorii cărții au căutat sursa de inspirație pentru această imagine şi apreciază că gravorul a fost un bun cunoscător al mesajului biblic, reuşind să-l transmită urmaşilor săi. Acelaşi renumit şi talentat gravor, Bakov, a semnat şi datat tot în 1678 reuşita ilustrație *Duminica tuturor sfinților* (fig. 280), o imagine complexă, de tradiție bizantino-balcanică, însoțită de inscripții în limba slavonă, pentru executarea căreia a folosit ca model xilogravura din *Cazania* lui Petru Movilă, de la Kiev, din 1637. Se fac referiri şi la alte cărți şi xilogravuri, se observă influențele, modul cum sunt asimilate, ceea ce denotă cunoaşterea profundă a gravurilor dintr-un spațiu larg, pe baza parcurgerii bibliografiei existente, a studierii cărților şi materialului ilustrativ apărute în perioada studiată.

Fireşte, în economia spațiului, nu ne putem referi la toți xilogravorii a căror activitate a fost analizată în această carte. Rând pe rând, cronologic, sunt prezentați gravorii, cărțile ilustrate, le este urmărită activitatea, se fac analogii, se investighează sursele de inspirație, influențele exercitate de ei, la rândul lor, se analizează elementele figurale, precizându-le înțelesurile. M-aş opri totuşi la Antim Ivireanul şi la *Evanghelia greco-română* de la 1693, o capodoperă a artei tiparului şi a xilogravurii brâncoveneşti, deşi fiecare gravor a avut un rol important în evoluția tiparului, a ilustrației de carte, care a fost permanent conectată la stilurile şi la iconografia epocii, gravorii având acces la circulația cărților. În ceea ce-l priveşte pe Antim Ivireanul, născut pe la 1650–1660 în Iviria (Georgia), cărturar cu multiple preocupări, el a venit în Țara Românească din Constantinopol, la solicitarea lui Constantin Brâncoveanu, ajungând într-un timp scurt în fruntea tipografiei domneşti a Mitropoliei din Bucureşti. După o prezentare succintă şi pertinentă a valorii de cărturar şi tipograf a lui Antim Ivireanul, care a tipărit şi împodobit eleganta *Evanghelie greco-română* din 1693, sunt prezentate elementele care o decorează, fiind evidențiate calitățile artistice şi decorative ale imaginilor figurative.

Cei doi autori se referă la toate elementele de decor ale cărților, le analizează, le dezvăluie semnificațiile. Putem afirma că este o abordare amănunțită a xilogravurilor cărților tipărite la Bucureşti (în perioada 1582–1830), datorată de altfel activității de cercetare desfăşurate de câțiva zeci de ani de către Cornel Tatai-Baltă, la care s-a adăugat, de câțiva ani, şi activitatea tinerei cercetătoare Anca Tatay.

Cred că semnatarii acestei cărți sunt în prezent cei mai avizați specialişti în domeniul xilogravurii de carte românească veche.

Maria Zintz

PAUL REZEANU, *Nemuritorii. Portrete și busturi. Colecții de artă și colecționari*, Ed. Info, Craiova, 2016, 191 p. + il.

Noul volum de Paul Rezeanu, *Nemuritorii. Portrete și busturi. Colecții de artă și colecționari,* publicat cu sprijinul Muzeului de Artă din Craiova (MAC), analizează portrete din colecții de artă craiovene, sub genul portretului fiind incluse atât personalitățile reprezentate în pictură și sculptură, din secolele XIX–XX, cât și colecționarii care au pus, prin colecțiile lor de artă, bazele MAC și Muzeului Olteniei. Bogatul material informativ este prezentat într-o formă destul de atrăgătoare grafic, însă compilat din câteva apariții editoriale valoroase ale autorului: *Artele plastice în Oltenia* (1980), *Muzeul de Artă din Craiova* (catalog, 2001), *Constantin Lecca* (2005).

Cartea debutează cu descrierea unor portrete de secol XIX aflate în diverse colecții, cercetare întreruptă de un intermezzo eminescian, care și-ar fi găsit locul alături de subiectele familiei Lecca (fiind vorba de o „muză" a poetului, Cleopatra Lecca Poenaru), urmat de prezentarea a trei compoziții istorice achiziționate de d-nul Paul Rezeanu în timpul directoratului său la MAC, capitol în afara subiectului cărții. Se revine în continuare cu o secțiune despre portrete din prima jumătate a secolului al XX-lea și alte busturi uitate, pentru ca, în ultimele cinci capitole, să fie înregistrați colecționarii și colecțiile lor, din care făceau parte și lucrările menționate anterior, într-o vagă ordine crononogică.

Înlănțuirea capitolelor cărții înfrânează cursivitatea lecturii, presupusă ușoară și de popularizare, în fapt, plină de buruieniș ce ar trebui defrișat. Apar situații logic frustrante, și, inevitabil, repetiții: portretul Serdarului Dimitrie Aman, descris în primul capitol (p. 7), ar fi avut coerență în contextul capitolelor despre „Colecția Alexandru și Aristia Aman" (p. 89) și „Familia Aman" (p. 157), sau portretul lui Petrache Romanescu (p. 19), și-ar fi găsit locul firesc în cadrul Colecției „Nicolae Romanescu" (p. 97).

Alt exemplu de capcană în hățișul informațiilor este prezentarea Mandei Poenaru și a unuia dintre fiii săi, Constantin Poenaru (MAC), cu descrierea genealogică a întregii familii (p. 31), separate, prin alte câteva portrete fără legătură cu primele, de portretul celui de-al patrulea fiu al Mandei, Petrache Poenaru (1799–1875), de C. Lecca, aflat la Muzeul de Istorie al Municipiului București (p. 38).

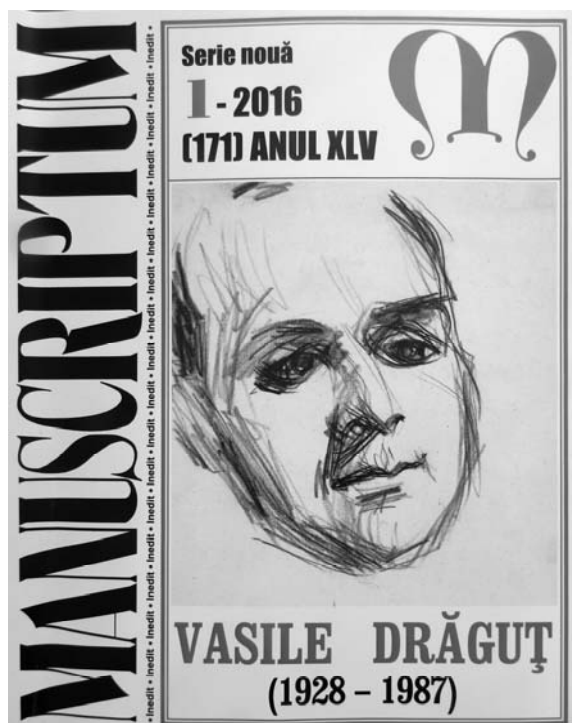
Dacă unele date și descoperiri în cazul pictorului C. Lecca, majoritatea presupunem, sunt prezente în monografia din 2005, acest lucru nu reiese din autoreferințe bibliografice. Gradul de noutate al întregului volum este greu de stabilit, dar în urma examinării „Bibliografiei sumare" (34 titluri), am constatat că referințele cele mai proaspete sunt Paul Rezeanu, *Din nou despre familia Aman* (1991, Centenar Theodor Aman) și Vasile Parizescu, *Viața ca o pasiune* (2012). Pentru tratarea unui subiect atât de complex și delicat din punct de vedere stilistic ca portretul de secol XIX, autori ca Radu Bogdan și Radu Ionescu și studiile lor din anii '50 ar trebui aduși la zi prin publicații precum *Theodor Aman, pictor și gravor* (Muzeul Cotroceni, București, 2011) sau *Portretul în secolul al XIX-lea românesc* (Biblioteca Academiei Române, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu", București, 2015), pentru a le menționa doar pe cele mai recente, a căror absență ni se pare impardonabilă. Semnalăm și altă anomalie a bibliografiei, numele lui Dan Pleșia sau Dan Pleșa (nota 2, p. 6), frecvent citat pe parcursul cărții ca sursă orală indiscutabilă, apare în bibliografie înregistrat lapidar: „Pleșia, Dan, istoric, genealosist" (sic!). Volumului îi lipsește un instrument de lucru util, precum o listă a ilustrațiilor cu toate detaliile tehnice ale lucrărilor, precizări care apar în corpul textului, îngreunând însă lectura.

Dacă portretele studiate „și-au dezvăluit, cu timpul, parte din secrete", în ciuda „zestrei de informații foarte sărace", autorul nu încercă totuși să completeze aceste lipsuri prin contextualizări sau prin comentarii care să facă dovada unui oricât de firav eșafodaj teoretic referitor la portretistică. Ca minimum de analiză a unui portret, putem cita: „Aveau în jur de șaizeci de ani. Indiscutabil au fost bogați." (Ion și Maria Hagiadi, p. 30), iar ca maximum: „El apare astfel în fața noastră monumental, trăind o viață mai reală parcă decât cea adevărată, pentru că e adunată pentru plăcerea noastră într-o clipă și în câteva pete de culoare" (Polcovnicul Ioan Solomon, p. 29). Nici în ceea ce privește portretele colecționarilor, precum și colecțiile lor, prezentările nu depășesc descrierea factologică, avansând către analiza de ordin cultural și psihologic.

Nemuritorii, volum al cărui titlu răsunător nu poate fi argumentat doar printr-un motto patetic și incomplet, abundă copios în date de natură istorică și descripții prozaice, rămânând pauper în argumentații documentate, idei estetice și sinapse de calitate. Formulările banale, adesea șablonarde, și structura încâlcită a cărții, fac din ceea ce ar fi putut fi o istorie a portretului în colecțiile de artă oltene, un letopiseț bizar al colecționismului local din secolele XIX–XX.

Virginia Barbu

Vasile Drăguț (1928–1987), *Manuscriptum*, Revistă editată de Muzeul Național al Literaturii Române, Serie nouă 1/2016 [171] anul XLV, 362 pagini, cu ilustrații. Coordonare editorială şi îngrijire ediție: Ruxandra Mihăilă



Revista *Manuscriptum* nr. 1/2016, care omagiază memoria criticului şi istoricului de artă Vasile Drăguț (1928–1987) la aproape 30 de ani de la dispariția sa, trebuie salutată cu reverență, întrucât restituie, într-o cheie inedită, imaginea profesorului a cărui amintire este încă vie în memoria celor care l-au cunoscut, fiind prelungită prin discipolii săi și prin cărțile fundamentale dedicate artei vechi românești, pe care le-a scris.

Volumul a fost realizat prin efortul Ruxandrei Mihăilă, nepoata profesorului și custode al Casei Memoriale „Vasile Drăguț", valorificând, alături de evocări ale prietenilor și oamenilor de cultură, în parte foști studenți, documente inedite, care conturează „o lume, la origine aceeași, dar urzită în gherghefuri diferite", ilustrată prin fotografii, schițe, facsimile, și constituie o „invitație la lectură pentru cei care n-au trăit acele vremi, dar cu siguranță se raportează la ele, în încercarea de a reconstitui și mai ales de a înțelege destinul istoriei aproape de noi" [p. 359]. Materialele extrem de diverse sunt grupate cronologic şi tematic în cinci părți intitulate „*prima verba*", „*per aspera ad astra*", „*pro patrimonio*", „*agenda, acta, memoranda*", „*ultima verba*".

Toate aceste mărturii aduc în prim-plan anvergura excepțională a personalității lui Vasile Drăguț, care a condus în timpul dictaturii comuniste instituții iconice pentru România din domeniul artelor vizuale și patrimoniului cultural: Direcția Monumentelor Istorice, Institutul de Istoria Artei, Revista „Arta", Editura „Meridiane" și actuala Universitate Națională de Arte din București, în cadrul căreia a format generații de medieviști și a întemeiat școala de restaurare a picturii murale. Vasile Drăguț a reprezentat România la cel mai înalt nivel în organizațiile internaționale de protejare a patrimoniului cultural de pe lângă UNESCO, fiind membru ICOMOS și președinte al Adunării Generale ICCROM, cu sediul la Roma. A reorganizat instituțiile românești în spirit occidental, racordându-le la sistemul internațional muzeografic şi de protejare a patrimoniului cultural, demers în care a fost secondat de profesorul Radu Florescu. Este singurul român care a primit Premiul ICCROM, acordat până în prezent unui număr de 45 de personalități din întrega lume, cu merite speciale în domeniul conservării, protejării şi restaurării patrimoniului cultural.

Mulți dintre foştii săi colaboratori evocă, inevitabil, „destinul frânt" al Direcției Monumentelor Istorice, instituție prestigioasă care a restaurat într-un mod exemplar zeci de obiective, la un nivel la care rar se mai ridică lucrările de astăzi, desființată de Nicolae Ceaușescu în 1977, pentru a-și pune în practică planurile de sistematizare și demolare a patrimoniului construit, în urma cărora s-a distrus o mare parte din Bucureştiul istoric. Câteva luni după acest episod, în „1.05.1978, în zbor spre Roma", Vasile Drăguț nota: „Dacă stau să mă gândesc bine, cred că principala mea realizare în această viață […] este faptul că am creat o școală de specialiști în artă veche românească, începând cu anul 1965 […]. O perioadă deosebit de fructuoasă a fost aceea când am putut împleti activitatea de profesor cu cea de director la monumentele istorice. Cred că anii 1971–1976 vor rămâne o epocă de aur pentru medievistica românească pentru că atunci am reușit să formez un veritabil front de arhitecți istorici de artă, pictori restauratori, chimiști, ingineri, constructori, muncitori. Din nefericire totul a fost dezorganizat ca urmare a incredibilei desființări a instituției (devenită între timp Direcția Patrimoniului Cultural Național), la 1 decembrie 1977. […] Sper ca, în cele din urmă, să înfăptuiesc o adevărată școală națională de istorie de artă și restaurare" [p. 283].

Vasile Drăguț s-a aflat între semnatarii memoriului redactat în 24 ianuarie 1985 împotriva demolării mănăstirilor Văcărești și Mihai Vodă, alături de Grigore Ionescu, Dionisie Pippidi, Dinu C. Giurescu, Radu Popa, Răzvan Theodorescu și Aurelian Trișcu. Gestul lor de mare curaj, greu de imaginat în timpul dictaturii,

ne-a conferit nouă, studenților acestor profesori fără egal, mândrie, repere și valori morale, în lumea urâtă şi absurdă a comunismului marxist. Mănăstirea Văcăreşti a fost demolată, dar salvarea bisericii Mihai-Vodă, deşi translată și ascunsă în spatele blocurilor ceaușiste de cei care doreau să modifice istoria, se datorează intervenției pline de curaj a intelectualilor români. Privind înapoi, este greu de înțeles faptul că, după nici trei decenii de la căderea comunismului în România, marxismul cultural şi corectitudinea politică se află, astăzi, la cea mai înaltă prețuire, încercând din nou să niveleze lumea, de astă dată prin globalizare, cote şi alte reguli împotriva firii.

*

Dincolo de figura publică Vasile Drăguț, volumul creionează portretul lui *Joli*, așa cum l-a numit Eugen Ionescu, profesorul său de limba franceză de la Colegiul Sfântul Sava și, după aceea, toți apropiații săi. Spirit liber, elevul venit din Craiova la Bucureşti a tipărit manifeste în timpul regimului stalinist Petru Groza, făcând pentru aceasta detenție, a renunțat la Facultatea de Filosofie, pe care o considera prea politizată, a lucrat pentru a-şi câştiga existența, găsindu-şi, în final, vocația: istoria artei. Tot acest parcurs existențial mai puțin cunoscut este ilustrat prin scrisori din corespondența sa privată și oficială, fragmente din jurnalul de soldat, însemnări din timpul colegiului și din practica studențească, poezii, traduceri din limba italiană, documente, referate, adnotări și comentarii la lucrări de specialitate.

Scrierile lui Vasile Drăguț se intersectează cu gândurile celor care l-au cunoscut, aparținând unor personalități ale acelei epoci în care „rezistența prin cultură” nu a permis ca România să devină „o Siberie a spiritului”: Barbu Cioculescu, Adina Nanu, Pavel Chihaia, Dan Grigorescu, Lucian Chişu, Ioan Cristescu, Costin Ioanid, Vasile Celmare, Nicolae Săftoiu, Eugenia Greceanu, Sorin Ulea, colaboratori: Corina Popa, Ioan Opriş, Ruxandra Juvara, Dan Mohanu, Oliviu Boldura, Lucian Ionescu și foști studenți: Tereza Sinigalia, Liana Tugearu, Cezara Mucenic, Adrian-Silvan Ionescu, Marina Sabados, Ioana Iancovescu, Magda Cârneci, Adrian Guță. Medieviști sau nu, profesorul a investit încredere în tineri, susținându-i profesional. Vasile Drăguț a marcat destine.

Cel mai sugestiv portret i-a fost dedicat de Andrei Pleșu, cu prilejul numirii în funcția de președinte al Adunării Generale a ICCROM. „Vasile Drăguț are dotația ideală a păstrătorului de teritorii și cetăți. E un oștean, un oștean învățat, ale cărui campanii sunt lungi călătorii de studiu. Îmbinând veghea armelor cu reflexia, spiritul de cruciadă cu umilitatea pelerinajului, aplecarea spre trecut cu dexteritățile imediatului, Vasile Drăguț se înscrie în teritoriul umanioarelor cu un instrumentar din specia lui «a face»: istoria artei, de pildă, e, pentru el, altceva decât o simplă sumă de informații, o oarecare arhivă bibliografică; e o sumă de drumuri și popasuri, o funcție a călătoriei; a umblat prin țară cât toți studenții săi la un loc și în efortul de a inventaria toată suflarea artistică a României medievale a atins – tehnic vorbind – performanța unei instituții. Monumentele țării – și, în genere, istoria românească – au devenit pentru Vasile Drăguț amintiri personale. Le invocă fără emfază, cu o tandră familiaritate, cu aerul de a fi participat nemijlocit la tot ce povestește. Fie că se ocupă de monumentele izolate […], fie că se angajează în riscanta întreprindere – rară la noi – a sintezei […], Vasile Drăguț se impune printr-o vitală inițiativă investigatoare, împletind acribia cea mai severă cu emotivitatea, aplecarea spre narativ cu analiza la obiect, experiența criticului de artă cu informația istoricului. Atent la situarea europeană a fenomenului artistic românesc, dar foarte sensibil la coloratura locală, Drăguț practică o istoriografie echilibrată, în care pregnanța documentului primează asupra oricărui exces de interpretare. Să adăugăm că Vasile Drăguț e dintre puținii care nu se mulțumesc să știe pur și simplu, ci se simt răspunzători de ceea ce știu. A ști e – în asemenea cazuri – a te institui martor și apologet al adevărului pe care îl știi. […] Dacă știi capodoperele arhitecturii noastre medievale, le aperi. Altfel nu le știi cum se cuvine. A ști lucruri nu are sens decât dacă asta înseamnă a le face să supraviețuiască” [*Recunoaștere internațională. Istoria artei ca adăpost al capodoperei*, în Secolul XX, nr. 4–5–6/1985, p. 127–128].

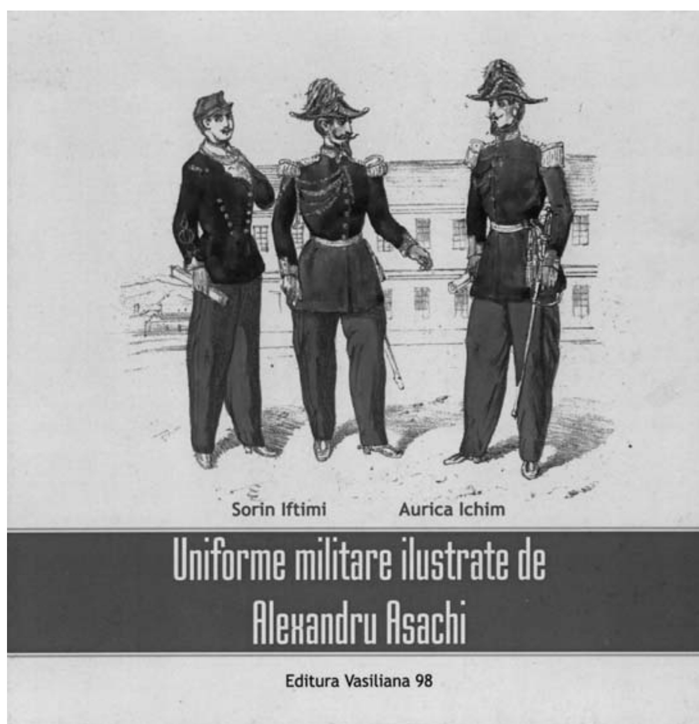
*

Vasile Drăguț a fost urmărit de securitate încă din anii ’50, datorită apartenenței la un grup religios catolic și relației cu Edgar Papu, profesorul său de italiană, și prin acesta, cu Monseniorul Vladimir Ghika, dispărut în închisorile comuniste în 1954 și beatificat în 2013 de Vatican. Mai târziu, în anii '80 a fost ținut sub supraveghere pentru legăturile sale cu cetățeni străini, fiind suspectat că a furnizat date despre politica regimului totalitar de distrugere a patrimoniului construit unor surse din străinătate, care criticau politica statului român, mai precis postului de radio Europa Liberă, episod analizat de Caterina Preda. În legătură cu

acest aspect, Barbu Cioculescu, prietenul său de-o viață, spune: „Vasile Drăguț nu a dat satisfacție securității. […] Generația lui nu avea de ales. […] A fost un patriot adevărat, în sensul real al acestui cuvânt, cam demonetizat în ziua de azi. Noi nu credeam că vom supraviețui comunismului, eram convinși că vom muri în el. Lumea din ziua de azi e foarte diferită de cea de ieri. De aceea tinerii nici n-o pot înțelege. […] Să nu ții cont de faptul că a apărat patrimoniul țării asumându-și riscuri majore ar fi nedrept” [p. 53].

Dana Jenei

SORIN IFTIMI, AURICA ICHIM, *Uniformele militare ilustrate de Alexandru Asachi*, Ed. Vasiliana 98, Iași, 2012, 105 p. + il.



Cu ceva vreme în urmă – dar nu într-atâta încât să nu mai merite a fi prezentat chiar și după 4 ani – a apărut un volum foarte necesar ce se constituie într-o adevărata monografie a artistului căruia i-a fost consacrată de doi prolifici și sârguincioși cercetători ieșeni, Sorin Iftimi și Aurica Ichim. Ei au adunat între coperțile volumului tot ceea ce se cunoștea până la acea oră despre stampele executate de Alexandru Asachi, fiul marelui cărturat moldovean Gheorghe Asachi ce, deși alesese cariera armelor, fusese îndemnat încă de tânăr de tatăl său să deprindă și secretele litografiei spre a-l ajuta să popularizeze imagini cu mesaj patriotic sau propagandistic. Fără a se ocupa de ilustrațiile cu tematică istorică sau alegorică elaborate de Asachi, cei doi autori s-au consacrat doar albumelor sau planșelor disparate cu uniforme militare.

După un *Argument*, o prezentare a uniformelor armatei din Moldova din intervalul 1830–1866 și un portet al lui George Sion, marele colecționar și mecenat care adunase o împortantă suită de stampe semnate de Asachi, autorii schițează o biografie a militarului artist, încercând să clarifice anumite pete albe din existența sa. Carierea sa militară este reconstituită nu din filele îngălbenite ale „Anuarului Armatei” ci din articolele a doi autori ce s-au ocupat de Asachi cu un timp mai înainte, C. I. Istrati și A.S. Ionescu. La nota 30, p. 21, este citat un valoros fond de la Direcția Județeană Iași a Arhivelor Naționale, „Corespondența particulară a colonelului Alex. Asachi” ce ar merita studiat și dat publicității pentru a înțelege mai bine biografia unei personalități demne de respectul și prețuirea posterității. Concluzia, preluată după o lucrare a Doinei Pungă, conform căreia Al. Asachi ar fi decedat la finele anului 1875 sau începutul lui 1876 – bazată pe faptul că în „Calendarul pentru poporul românesc” din acel an ar fi apărut niște ilustrații de el – nu este relevantă (p. 22). Aceasta pentru că planșele respective puteau fi elaborate cu mult timp înainte și păstrate în portofoliul calendarului până la o publicare ulterioară, chiar postumă în cazul de față. La fel, nu trebuie uitat că, un calendar pe anul ce urma să debuteze era tipărit cu mult timp înainte, niciodată în primele zile ale noului an. Din manuscrisele lui Gheorghe Bezviconi păstrate în arhiva documentară a lui Ștefan S. Goroveni la Institutul de Istorie „A. D. Xenopol” din Iași, ce ne-au fost comunicate de ilustrul genealogist Mihai Sorin Rădulescu, reiese că moartea lui Alexandru Asachi s-a produs, la București, pe data de 15 decembrie 1875. La note ar fi putut să fie citată și comunicarea noastră *Deslușiri ale biografiei lui Alexandru Asaki după un document inedit*, susținută și apoi publicată într-un volum de rezumate intitulat „Sesiunea Națională a Muzeelor de Artă” Bârlad, 13 octombrie 1993, p. 12.

O altă neclaritate s-a strecurat la nota 31, p. 22, unde se vorbește despre moșenirea rămasă de pe urma lui Gheorghe Asachi: cum se putea ca, o casă ce fusese vândută în 1862, să le fie transmisă moștenitorilor, la moartea cărturarului, în 1869?!?

Dacă la început au făcut o prezentare, fie și succintă a unifomelor (p. 6), ar fi fost cazul ca autorii să specifice modul de desemnare a gradelor și înlocuirea, în 1831, a torsadelor de fir de pe umerii ofițerilor cu epoleți, la insistența acestora care erau desconsiderați de camarazii de același rang din armata imperială rusă. „Pălăria cu trei colțuri” purtată de ofițeri nu era, cum explică autorii, „tricornul” (p. 8) – pălărie ieșită demult din uz, aparținând secolului al XVIII-lea – ci bicornul, generalizat în moda uniformei în prima jumătatea a secolului al XIX-lea. „Znacul” – o bucată de alamă în formă de semilună, rămășită a unui element al armurii din vechime – ce arăta că ofițerul se află în timpul serviciului era prins **sub** guler, nu **la** guler, cum precizează, în chip eronat, autorii (p. 9). Vânătorii, ce erau o ramură de elită a infanteriei, nu aveau „tunică maro” cum afirmă autorii (p. 11) ci din postav civit, adică bleumarin. „Ulanca” din dotarea lăncierilor – sau ulani – nu avea să se numească ulterior „dolman” cum spun autorii (p. 12) deoarece era vorba de două articole vestimentare total diferite, chiar dacă ambele aparțineau trupelor călări și erau destinate a fi purtate de ofițeri pe vreme rece: ulanca era o haină scurtă până sub bazin, la două rânduri, cu guler și manșete din pluș ori blană în vreme ce dolmanul avea aceeași lungime, era și el prevăzut cu blană dar era închis cu brandemburguri și fusese repartizat dorobanților călări și jandarmilor călări din vremea domniei lui Alexandru Ioan Cuza iar, mai târziu, îl vor folosi roșiorii și călărașii..

Autorii nu sunt siguri dacă albumul „Armia Română” din 1862 se află sau nu la București, în colecțiile Bibliotecii Academiei Române, în afară de exemplarul complet de la B. C. U. Cluj-Napoca, provenind din donația lui G. Sion. Suntem în măsură să-i informăm că, la Cabinetul de Stampe, se află doar două planșe din acest album: cel cu statul major, reprezentat în mică ținută, și acela cu ofițerii medici din Corpul sanitar, ambele cu ușoare – și parțiale – intervenții cu acuarelă. Preluând o informație confuză furnizată de Doina Pungă în articolul ei *Alexandru Asachi – desenator și litograf* („Muzeul Național” XVI/2004, p. 217–234) în care se pretindea că noi am fi atribuit lui Asachi publicarea unui Album al Oștirii în 1852, autorii încearcă să o corecteze stabilind că nu am afirmat așa ceva, ci am prezentat un album executat de Andreas Bielz și Karl Danielis (*Artă și document*, Ed. Meridiane, București, 1990, p. 251).

Volumul semnat de Iftimi și Ichim se încheie cu 36 de planșe color, comentate competent fiecare în parte. Pe lângă litografiile cu subiect militar ale lui Asachi, autorii au decis să includă și 4 planșe în acuarelă, fără autor, aflate la Arhivele Naționale, și menite a ilustra ținuta armatei moldovenești la 1854 (p. 32–41). Autorii dau dovadă de excesivă fatuitate când afirmă că planșele din *Albumul Oastei Moldovei* din 1858 „sunt publicate pentru prima dată în albumul de față” (p. 25). Poate ar fi fost mai corect să precizeze că sunt publicate pentru prima dată color în acest volum, căci se pare că ei ignoră faptul că respectivul album a fost depistat, în anii 80 ai secolului XX, de colonelul dr. Cristian M. Vlădescu de la Muzeul Militar Național și reproducerile planșelor au fost panotate, încă din acea perioadă, în expoziția permanentă de uniforme a instituției muzeale amintite. Stampele au fost, ulterior, reproduse alb-negru, de noi.[1] De altfel, ei nu au cunoștință nici de amplul studiu ce l-am consacrat acestui gen de publicații în care tratam și despre menționatele seturi de stampe din 1858 și 1862, *Albumele armatei române din secolul al XIX-lea* („Revista Muzeelor” nr. 8–9–10/1990, p. 68–94).

În momentul publicării lucrării lor aceasta părea a fi exhaustivă și aducea reale servicii atât amatorilor de opere de artă cu subiecte marțiale cât și specialiștilor în istorie militară și uniformologie. Dar, la fel ca biografia, încă învăluită în ceață a ofițerului-artist, opera sa răspândită în cele patru vânturi, în patrimoniul diverselor instituții de stat, continuă să producă surprize cercetătorilor, de parcă modestul litograf Al. Asachi s-ar amuza, de acolo de unde se află, să mai îndrepte pașii acestora către o piesă uitată sau ignorată de o lungă bucată de timp. Așa se face că Iftimi și Ichim nu au avut cunoștință de o lucrare târzie a lui Asachi, *Album de l'Armée Roumaine 1867*, aflată în posesia Institutului de Istoria Artei „G. Opescu” și dată publicității în numărul de față al revistei noastre.

Cu pasiune și acribie științifică, în pofida celor câteva erori sau omisiuni menționate mai sus, Sorin Iftimi și Aurica Ichim au închegat o lucrare de referință în domeniul iconografiei cu tematică marțială din România secolului al XIX-lea, prin publicarea volumului *Uniformele militare ilustrate de Alexandru Asachi*.

Adrian-Silvan Ionescu

[1] Adrian-Silvan Ionescu, *Tradiție și modă în uniformele militare românești 1830–1920*, în „Muzeul Național” XV/2003, p. 156, 185; *Idem*, *Modă și societate urbană în România epocii moderne*, Ed. Paideia, București, 2006, p. 326, 380.